3 1206 00002 1754

DATE DUE

DEC 21 1987		FEB 05 2003	
		OCT 04 2005	
FEB 2 1988			
FEB 8 1990			
MAR 7 1990			
FEB 6 1992			
FEB 13 1992			
OCT 19 1992			
FEB 3 1994			
FEB 9 1995			
FEB 25 1997			
FEB 25 1997			
MAR 12 1997			
FEB 05 1998			
FEB 18 1999			

GAYLORD PRINTED IN U.S.A.

6

Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/raffaellosceneli0000locc

RAFFAELLO

I GRANDI MAESTRI DEL DISEGNO

Volumi pubblicati:

PISANELLO

A CURA DI GIAN ALBERTO DELL'ACQUA

32 RIPRODUZIONI

LEONARDO

A CURA DI GIORGIO CASTELFRANCO

32 RIPRODUZIONI

BOTTICELLI

A CURA DI ALDO BERTINI

32 RIPRODUZIONI

TINTORETTO

A CURA DI GIUSEPPE DELOGU

32 RIPRODUZIONI

ANDREA DEL SARTO

A CURA DI LUISA BECHERUCCI

32 RIPRODUZIONI

ANTONIO CANOVA

A CURA DI ELENA BASSI

62 RIPRODUZIONI

GUERCINO

A CURA DI MATTEO MARANGONI

62 RIPRODUZIONI

ALDO MARTELLO EDITORE

I GRANDI MAESTRI DEL DISEGNO

RAFFAELLO

TESTO DI

GIORGIO CASTELFRANCO

ALDO MARTELLO EDITORE
MILANO

JUL 19 1964 Cooper Union Library
337793

Copyright by
ALDO MARTELLO EDITORE - MILANO, VIALE PIAVE, 1
PRINTED IN ITALY

Proprietà artistica e letteraria riservata per tutti i paesi U.R.S.S. compresa

I DISEGNI DI RAFFAELLO

«Per dipingere una bella, mi bisogneria veder più belle, con questa condizione: che Vostra Signoria si trovasse meco a far scelta del meglio. Ma, essendo carestia e di buoni giudici e di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene nella mente. Se questa ha in sè alcuna eccellenza d'arte, io non so; ben mi affatico di averla».
(Dalla lettera di Raffaello a Baldassarre Castiglione).

SE RILEGGO le pagine che ho premesso quasi dieci anni or sono al primo volume di questa collezione dedicato a Leonardo, devo rallegrarmi della facilità, o se volete della disinvoltura, con cui potei allora presentare la breve scelta di disegni del « grande cervello » di Vinci.

Mi fu infatti facile spiegare le ragioni della felicità disegnativa di Leonardo nel fatto che il bianco e nero del disegno era mezzo immediato e sufficiente per cogliere due categorie di valori imponenti in Leonardo: la visione strutturale della realtà — e il senso di ritmo che l'uomo coglie nella realtà e che non è né meramente oggettivo, né soggettivo, ma la linea di incontro tra i due piani della vitalità dell'artista e la vitalità del mondo offerto al suo sguardo e alla sua appassionata conoscenza.

Ma oggi — per Raffaello — tali concetti non possono soccorrermi. Raffaello insiste pochissimo nel veder la realtà scomposta nelle sue fibre dinamiche; egli vuol giungere al più presto a darci il senso che le cose immaginate da lui sono in una sfera della realtà ove nulla e nessuno può ormai dissociarle, notomizzarle, dove esse rimarranno intatte e immutate. Nell'immenso diario figurativo di Leonardo la grandissima maggioranza dei disegni sono fatti da Leonardo per se stesso, appunti di visione che solo parzialmente e lentamente si organizzeranno in immagine di altra e maggiore esecuzione. Raffaello invece disegna sempre o quasi sempre prospettandosi l'opera d'arte completa, autonoma, l'icone insomma. Raffaello è pittore di iconi per eccellenza; ha una fantasia iconica che sgomenta per quantità ed esattezza; non ha da chiedere al modello lunghe fatiche di montaggio, ma pochi appoggi di realtà, egli lo chiama già sapendo — o quasi — quel che vorrà domandargli; ciò già a venti anni; si guardi qui (tav. 3) quel mirabile ritratto di coetaneo che diviene con passo lievissimo e inmisurabile il primo angelo musicante dell'Incoronazione vaticana. Egli doveva scegliere con intuito rapido ed infallibile nelle cose e nelle persone che aveva dintorno quel che già intimamente e naturalmente si atteggiava nel senso della sua volontà poetica.

D'altra parte egli non crede tanto alla possibilità di costruire l'immagine

bella alla Zeusi, dettagliando e rimontando secondo certi canoni forme belle di natura, ma evocandola direttamente con la sua fantasia coltissima e nutritissima. Il passo della lettera al Castiglione che abbiamo qui premesso, ha in certo modo un suo valore estetico indubbio: « io mi servo di certa idea che mi viene alla mente » *idea* che non è, si badi, l'idea astratta platonica, ma è già immagine intravvista, una fase, direi, tra ritmo e visione, che egli deve seguire e portare a concretezza d'arte. Come spesso chi parla di sé, Raffaello porta al limite le constatazioni critiche fatte su se stesso, né vorrei io con l'interpretazione che ne do, fare di questa *idea* raffaellesca qualcosa di analogo alle « voci » di Giovanna d'Arco. Raffaello è cosciente — quanto mai altri — del valore, della congruità delle immagini che la sua fantasia gli tesse dinnanzi, giudica, sceglie, espunge, modifica; però egli sente che questa idea pittorica si forma con una sua vitalità nella sua mente, non nasce via via dal suo impulso e dal suo gesto nella materia, né nel rapporto tra percezione e stesura cromatica illusiva.

Ed è questa l'impressione che abbiamo noi davanti alle sue opere più nitidamente autografe, da quelle dei suoi venti anni sino alla Madonna della Seggiola. Presenza e decisione di visione che non furono, ovviamente, del solo Raffaello; tutti i grandi artisti della sua epoca ne parteciparono; ma in Raffaello è ad un livello altissimo e spiega la sua grandissima felicità esecutiva, il pieno successo della sua tecnica, per velature sovrapposte, per cui ognuna delle sue lievi pennellate assumerà il suo valore solo dopo aver ricevuta la pennellata successiva e quella che ancor dopo verrà, a intervalli di giorni o di settimane, a dare in trasparenza l'una sull'altra con gradualità indicibile il senso del modellato e quasi di una forma illuminata dal di dentro, *di vetrata*— come è stato detto. E spiega anche perché raramente il suo disegno abbia un impegno poetico pari a quello della sua pittura; perché la gradualità eccezionale dell'ombra e del timbro cromatico quali egli sapeva di poter raggiungere col colore ed i pennelli erano un mezzo superiore al disegno, a penna, a lapis, a acquarello d'inchiostro, a lumeggiature di biacca. In conclusione il disegno gli si svalutava come mezzo di espressione; era per lui una fase operativa indispensabile, ma egli presentiva che le estreme sottigliezze della sua immagine meglio gli sarebbero apparse, meglio sarebbero state da lui affidabili alla tecnica pittorica. Insomma, mentre in Leonardo il disegno dell'angelo fanciulla di Torino ci dà un senso di intimo moto psichico, di dolcezza e di definizione formale ancor piú alto e più vibrante che la testa dell'angelo della Vergine delle Rocce, il disegno di Giovane Donna di Raffaello al Louvre (tav. 18) non uguaglia né la Muta, né la Gravida, né la Maddalena Doni.

Per Raffaello non esiste una realtà colore che non sia rigorosamente immateriata in una realtà formale, come non esiste una forma che prescinda dalla sua voce cromatica. Nella dicromia del disegno la sua visione non si esplica e non si impone appieno; da ciò — come dice assai giustamente Ragghianti — i suoi disegni « sono di frequente labili, sommariamente allusivi, non vibranti ».

E, nel complesso, l'impegno disegnativo di Raffaello è maggiore nei suoi primi anni che dopo, forse perché egli allora indugiava di più, prima di iniziare la costruzione formale e cromatica della sua immagine, ad averla al massimo grado presente e definita alla sua mente. E così è per la testa del giovane santo in S. Severo (tav. 27), che fu il primo dei suoi affreschi. Le differenze di qualità nei disegni di Raffaello dipendono da necessità di chiarimento di visione che è assai difficile per noi oggi determinare: colpisce ad esempio l'altis-

sima qualità dei disegni per la Resurrezione (tav. 56), cioè per un'opera di cui non abbiamo notizia, il cui tema a quella data, cioè intorno al '512, comportava per Raffaello un tender tutte le sue corde e provarne sottilmente gli accordi. E così per il Massacro degli Innocenti la figura bellissima della madre, (tav. 35), la luce degli occhi di lei; ma qui Raffaello disegnava per una incisione da affidare al bulino di Marcantonio Raimondi e l'immagine doveva concretarsi in tutti i suoi valori di dramma e di luce nel bianco e nero del segno per essere chiara all'amico incisore. E bellissima è la testa per la Musa del Monte Parnaso (tav. 52), che è probabilmente uno di quei cartoni ausiliari fatti quando il grande cartone andava dettagliato e precisato. Ma d'altro lato anche in una progettazione pittorica perfettamente conseguente alle regole come quella della S. Caterina (tav. 26) è il momento estremamente felice del disegno di Oxford (tav. 25), in cui l'immagine si appoggia con dolcezza incomparabile al motivo dell'occhio estasiato, dell'occhio in cui già si specchia il cielo. Perché mi sembra sia quasi impossibile guardare i disegni di Raffaello senza che l'immagine loro si fonda per noi con quella dei suoi dipinti; una lettura a sé dei disegni non riesce; e più che a nostra insufficienza di lettori mi sembra che ciò sia da attribuirsi alla stessa superba conclusività del cammino artistico di Raffaello.

Cammino che ha un suo percorso per ogni sua opera. E c'è poi il grande percorso in cui le singole opere si assommano, il suo grande cammino in quei quindici anni o poco meno dai suoi inizi ai capolavori più puri della sua maturità.

Su questo cammino i disegni ci dicono indubbiamente molte cose, a cominciare dai suoi inizi perugineschi. Perché tra Perugino e Raffaello è indubbiamente, più che in ogni altra diade del Rinascimento, il miracolo della filiazione artistica, della face che passa dalla mano del maestro a quella dello scolaro.

Vasari, che aveva un senso finissimo dei rapporti tra artista e artista, lo afferma nel modo più esplicito sì che della Crocifissione Mond allora a S. Domenico di Città di Castello, dice onestamente che: « se non vi fusse il suo nome scritto nessuno la crederebbe opera di Raffaello ma sì bene di Pietro ». E proprio lo stile, la tecnica, il senso del disegno di Raffaello giovane è peruginesco e viene dal Perugino che Raffaello ha visto disegnare e dipingere. Il disegno peruginesco toccato di biacca sottile e illuminato, sul tipo ad esempio del foglio dell'Apollo e Marsia di Venezia, di parecchi anni prima, non appare nel giovane Raffaello. Appare invece sin dai primissimi documenti (tavv. 1 - 4) il disegno a tratto obliquo, fittissimo e finissimo, quasi direi un tratto incisorio micrometrizzato, che chiama nei suoi sottilissimi intervalli la luce, e che era nel Perugino verso il volger del secolo, come nel foglio di Stoccolma per l'Angelo che regge il Bambino della Madonna del polittico della Certosa di Pavia, ora a Londra. Anche il disegno a tratto forte, veloce, per cui le linee d'ombra quasi secano obliquamente i profili (tav. 6) è in disegni del Perugino di quegli anni (ad esempio in quello agli Uffizi n. 56); insomma felicissimo era stato l'intuito e l'insistenza con cui Giovanni Santi — come il Vasari ci racconta — aveva voluto mettere il figlio a scuola dal Perugino; ché l'analogia dei due ingegni era — per quel che poteva esserlo a distanza di una generazione — straordinariamente profonda.

Pietro Perugino fu grande maestro e di una grandissima chiarezza di programmi. Troppo spesso lo si volle guardare con negli occhi i grandi prodotti

dell'anatomismo romantico fiorentino o del naturalismo veneto, sì da sentir di lui più i limiti che i valori. Ed il suo valore fu soprattutto nell'aver saputo dare come nessun altro nel ventennio dall'80 al '500 il senso di umanizzazione poetica dello spazio (Berenson), nell'esser stato stupendo creatore di architetture dipinte — quale il tempio bramantesco quasi ante Bramantem della Consegna delle Chiavi —, compositore di figure entro le sue architetture in unità melodica che si impone al primo sguardo, inventore di tipi fisici umani di grande mite euforica bellezza, modellatore squisito di una gradualità pacata e sicurissima. Nella sua apparente facilità operò su un vasto raggio di conoscenze, dalla metrica poetica di Piero della Francesca al denso ed elaborato plasticismo del Verrocchio, alla pittura fiamminga, e in particolar modo alla ritrattistica fiamminga (il Francesco delle Opere), all'architettura di Bramante. Raffaello gli si avvicinò quando egli creava ancora opere eccellenti, come il polittico della Certosa di Pavia o la Resurrezione vaticana. È un po' difficile dire se egli vide quel che, realmente, era il limite del Perugino: la sua scarsa partecipazione emotiva all'esecuzione dell'opera, il senso che egli ci dà che tutto sia raggiunto quasi all'infuori della sua volontà, della sua umanità — il senso di un'icone prefigurata eseguita da lui con soavissima maestria.

Comunque Raffaello giovanissimo non lasciò penetrare nel mondo peruginesco, di cui si era impossessato prodigiosamente, la problematica fiorentina o padano veneta, ma — e in ciò è la sua prima istintiva genialità — approfondisce l'opera del Perugino nei suoi stessi solchi. L'Incoronazione vaticana è più vibrante di qualsivoglia opera del Perugino di quegli anni; c'è più luce, più vento di Empireo — una umanità beatificata, tutta un'altra decisione ed individualità di atti, una architettura di gruppo di più evidente profondità; nell'Annunciazione della predella un richiamo spaziale, una dominata dovizia di dettaglio architettonico, che il Perugino non vedeva più. È quel che Ortolani chiamò — molto intelligentemente — *peruginismo critico*; e che più si afferma nel Matrimonio della Vergine, dove egli riesegue una composizione vista poco prima nella bottega del Perugino; ma l'alza in ogni tratto, nella conseguenza strutturale del tempio, nella spaziosità metrica della piazza, nella architettura stessa dei due gruppi, che l'ormai stanco maestro aveva arrestata e compressa a treni affrontati. E riattingendo in ogni figura un senso di purezza, di nobiltà lineare, che il Perugino non era riuscito mai a raggiungere. Quasi diremmo un neotrecentismo; sembra che gli spiriti di Bernardo Daddi o del semimitico Maso gli abbiano condotto la mano. Ma anche qui i disegni ci dicono che la visione pittorica, pur così unitaria e conseguente, era stata preceduta da momenti di un ritrattismo sottilissimo (tav. 8).

In questo superare punto per punto il maestro, Raffaello ha l'appoggio di conoscenze approfondite e dirette di quello che era stato il complesso artistico da cui era provenuto lo stesso Perugino, e lo ristudia in modo non decisamente diverso da lui, ma con sottigliezza che sentiamo maggiore. Così da Piero della Francesca non la grande nobiltà ancestrale immobile metricizzata degli affreschi di Arezzo e di Borgo, ma l'architettura stupenda dell'Annunciazione di Perugia, degno peripato di un re filosofo quale sognava Platone; e dai fiamminghi — si vedrà ben presto — non il verismo acuto a venature espressionistiche di un van der Weyden o di un van der Goes, ma la loro maestria di trapassi, la loro tarsia discromica a colori forti, fra cui gli incarnati dei volti si pongono attentissimi in una plastica trasparenza; e da Bramante, con cui negli anni della giovinezza il Perugino certamente aveva avuta profonda famigliarità, i mo-

menti architettonici più puri, più classici, nei quali più si sente che è stata una prefigurazione prospettica.

Quando Raffaello firma e data il Matrimonio della Vergine RAPHAEL URBINAS MDIIII, egli era in realtà in questo suo purismo, in questo suo classicismo a voci bianche, miracolosamente unico e solo; si era distanziato dai suoi di poche decine di passi, ma passi che solo lui poteva percorrere. Gli risponde, in qualche modo, dal Veneto, Giorgione con la pala di Castelfranco; e sarebbe un discorso troppo lungo seguir qui le flessioni analoghe che la voce del tempo assume nei due giovani maestri; ma le differenze vanno pur dette; la pala di Giorgione è un tentativo di risolvere puristicamente le abracadabranti e verticalizzate pale bolognesi, tentativo più affascinante che di stabile successo, e in realtà essa ci si impone, più che per altro, per la bellissima icone della Vergine e per le due respiranti laterali pagine di paesaggio, mentre il Matrimonio della Vergine è anzitutto un mirabile successo di visione architettonica, il che non solo prelude al Raffaello architetto di dieci anni dopo, ma riafferma la sua formidabile capacità idealizzatrice di forme, ché in realtà l'architettura è una tecnica muraria *idealizzata*, cioè, diciam subito per non irritare razionalisti e organicisti, realizzata secondo una *certa idea*, come scriveva Raffaello e cioè, come si è detto, secondo una intuizione melodica.

Sicché, dipinto il Matrimonio della Vergine, Raffaello poteva andarsene in Toscana, a vedere e a studiare, e a Firenze, più che mai città vivissima e difficilissima, vera fossa di leoni, dai quali ormai poteva esser sicuro di riuscire a non farsi sbranare.

Sarebbe gradevole attenuare un po' il peso — che potrebbe sembrare retorico — che si dà nella storia dell'arte italiana di questi anni a Leonardo e a Michelangiolo, quali «due soli» di una diarchia teologica. Ma non mi sembra che per Raffaello ci si possa riuscire; l'amicizia di Raffaello con Fra' Bartolomeo, suo coetaneo dalla vita difficile e dolorosa, ricercatore talentuoso e uomo d'alto livello, può esser sentimentalmente interessante; ma solo in un punto, nella composizione S. Severo-Disputa del Sacramento (tavv. 27, 39-42), si ha una chiara influenza di lui; le date troppo avvicinate fra i due giovani maestri non persuadono a insistere maggiormente. Invece l'incontro con Leonardo e con l'opera di lui è continuamente documentato per anni; Raffaello ne ha ricercato le opere che erano già da collezionisti fiorentini, ha guardato i suoi disegni, l'ha seguito con una attenzione incredibile. Se non sapessi quanto le carte e gli appunti di Leonardo sono saltuari e poveri di ricordi di persone, giurerei che in qualche pagina nascosta del Codice Atlantico è scritto il nome di Raffaello da Urbino, magari con « gli prestai miei disegni » o « lo condussi dai Benci a veder cose mie ». Nel catalogo dei disegni di Raffaello, che qui si riproducono, indico, forse anche troppo spesso, derivazioni e analogie di fare disegnativo, di tipi fisici, di definizione di atteggiamenti, di composizione. E poi è lo sfumato leonardesco che si insinua nel chiaroscuro fiammingo che Raffaello ben conosceva; è il nuovo senso del ritratto e soprattutto del ritratto femminile già in Leonardo con la Ginevra Benci, questo senso di spicco prezioso del busto, questa realtà di presenza, completa nel suo porsi nello spazio, nel suo guardar fissa, individuatissima, il pittore, che sarà lo spettatore di domani e di sempre. E poiché si sa che nel 1507 Raffaello andò a Bologna a trovare Francesco Francia, vien da pensare che il nostro ventiquattrenne artista si sia spinto a Ferrara, a Mantova, a Milano; in realtà è una straordinaria e non facilmente spiegabile analogia tra la Cena e la Scuola d'Atene, che può giusti-

ficarsi laboriosamente con quel che Raffaello aveva visto di Leonardo a Firenze, con la sua conoscenza dell'arte fiorentina, col sottofondo di cromatismi fiamminghi presenti in entrambi, ma che in realtà è più facile spiegare con un breve soggiorno di Raffaello nella capitale lombarda: questa vasta pezzatura cromatica, questo arretrar le architetture al di là del grande coro patetico degli apostoli o dei saggi (più sensibile nel cartone dell'Ambrosiana), questo dominato tumulto che si accentra e si placa nella figura di Cristo o nella diade Platone-Aristotile.

Eppure sarebbe uno sproposito imperdonabile fare di Raffaello un « seguace di Leonardo ». Raffaello conobbe, certamente, ma non seguì, non volle seguire il *metodo* di Leonardo. Non volle seguire, perché estraneo a tutta la sua spiritualità, il metodo di vibrazione perenne, di indagine continua e illimitata della forma vivente, che era in Leonardo. Raffaello indaga fin dove gli serve alla realizzazione, alla sensibilizzazione, dell'immagine melodica che ha intravvisto — non oltre. Egli ha bisogno di conchiudere la realtà in immagine; Leonardo di perseguirla di confine a confine sino ai limiti ultimi del pensabile. Può darsi che quando Raffaello e Leonardo furono insieme a Roma non si siano nemmeno visti; in realtà non avevano più nulla da dire l'uno all'altro.

Ma si videro e si seguirono e si commisurarono Raffaello e Michelangiolo. Michelangiolo era stato l'altro grande incontro fiorentino di Raffaello. Raffaello ne ritrasse le grandi sculture di quegli anni (tav. 34), ne vide appena finiti i dipinti (tav. 31), ne studiò il famoso cartone per la Battaglia di Cascina (tav. 20). Anche Michelangiolo era diversissimo da lui nella sua tragica dialettica tra la fisicità creata e la negazione escatologica di essa, ma non bisogna, soprattutto per gli anni dal '4 al 12', pensare solo a questo dramma enorme e inrepetibile, a questo canto dolorosissimo di cui erano allora solo le prime note; quello che poté imporsi al giovane Raffaello era, di Michelangiolo, lo strutturalismo dinamico della forma umana, portato così in grande, con sbalorditiva sicurezza, quasi eroicità naturale, l'evidenza drammatica di essa; la possibilità di dare dell'uomo un momento trascelto come determinante del suo destino — quasi direi il neodonatellismo di Michelangiolo. E infatti Raffaello guardava assai anche a Donatello (tavv. 15,16). Solo che Michelangiolo poteva raggiungere la sua grandissima concentrazione strutturale e patetica della figura anche perché, prevalentemente scultore, la isolava dal suo ambiente naturale; la pensava ambientata in una connessione architettonica con architetture sue, che ne preparavano o in qualche modo ne proseguivano lo sviluppo plastico, e nella luce determinata dei suoi edifici; ma i suoi gruppi non erano scene; mentre Raffaello vuole una compiutezza illudente nella rappresentazione della scena e più che mai dopo la sua esperienza fiorentina. Non per nulla la Deposizione Borghese è da lui dipinta negli ultimi tempi che egli è tra Firenze e Perugia (tavv. 28-32).

Il risultato positivo della Deposizione Borghese fu per Raffaello un senso più vasto e più giuocato della composizione cromatica e senz'altro un nuovo coraggio alla grande composizione monumentale; ma d'altro lato dovette sentire che l'espressione dell'azione, questa pateticità realistica ed urlante, non era la corda più sonora della sua arte. Egli aveva bisogno di operare e di immaginare in una intatta pace.

A Roma ritrova Bramante, trova l'acuta e vasta cultura della corte di Giulio II, di un sincretismo incessante tra pensiero classico e religiosità cristiana, in cui si voleva assai spesso trasfigurare su fili di analogie laudatorie

la stessa storia e gli stessi personaggi del tempo — mondo ricco, potente, problematico, ansioso di dare nel modo più spiccante e più imponente il senso integrale della dignitas hominis, nei suoi valori fisici e trascendentali. E dopo qualche mese inizia gli affreschi della Stanza della Segnatura. La quale è — in realtà — una quadruplice icone, le quattro cuspidi unite nella volta; una allegoria storicizzata cioè una storia fuori del tempo. Il Dio di Leonardo è la fonte perenne delle ragioni creatrici delle cose; i giorni della creazione si estendono in realtà per Leonardo ancora nel presente e in un illimitato futuro; il Dio di Raffaello ha creato il mondo nella sua sapienza ed ora lo contempla; il dramma della creazione si è conchiuso, cose e uomini sono presenti con un loro carattere certo: Adamo come Savonarola, Platone come Bramante. L'arcano di Raffaello è qui, in questo coincidere sulla stessa area creativa di due fuochi spirituali diversi: il senso determinatissimo della realtà e il senso della sua eternità, della sua intoccabilità dal tempo.

Poi la Stanza di Eliodoro, il michelangiolismo stupendo della volta (tav. 57); e si rammenti l'energia di illusione, pur in così breve discorso, della Scala di Giacobbe e dell'Apparizione di Dio a Noè; la Liberazione di S. Pietro in cui egli vede la possibilità della narrazione drammatica nel batter di luci contro luci e contro penombre, su figure di una teatralità semplificante, non più dettagliate fisionomicamente nei volti e nei corpi come aveva tentato nella Deposizione Borghese; e il Miracolo di Bolsena. Gli stilismi vibranti, le cristallografie prospettiche taglienti e ghiacciate, il celato fabulismo, il preraffaellismo insomma dell'arte dell'Italia centrale dalla morte di Masaccio in poi, sono superate e travolte; le ultime tracce — e solo in un senso limitato ed esteriore — si scorgono nel coro angelico della Disputa del Sacramento. Ormai si ha il senso che la natura si sia determinata appieno in momenti decisivi della storia umana, cioè della sua stessa massima storia, nella strutturazione architettonica e dinamica del suo dramma, nella sua imprescindibile e totale realtà di plasma-luce.

E il cammino di Raffaello proseguirà, anche quando egli, aumentando il numero dei suoi « giovani », affidando loro sempre più dell'esecuzione dei dipinti, finirà per instaurare quasi un metodo di lavoro in équipe, che destò già ai suoi tempi e desta più che mai nella critica moderna inevitabili riserve. Ma bisogna pensare che egli attraverso questa opera di bottega di una vastità, di una varietà di soggetti e di aggiustamenti illustrativi e decorativi grandissima, riesce ad imporre stabilmente in pochi anni il suo nuovo classicismo, il suo stile, apre un nuovo libro nell'arte europea. E nascono pur sempre pagine stupende, come molti dei riquadri delle Logge, come la stessa superba impostazione architettonica-decorativa di esse, o i cartoni degli arazzi per la Cappella Sistina (tav. 60).

Di certo proprio in quest'ultima fase, di questo luminismo più intenso, dalle ombre più fonde, di questa più marcata architettonicità, che semplifica la stessa evocazione strutturale dei corpi pur mantenendo ad essi una intatta verità naturale, che tende ad una forza di apparizione più monumentale e più subitanea, la fantasia di Raffaello aveva bisogno più che mai delle più sottili attenzioni del suo pennello; si pensi al Baldassar Castiglione, alla Velata, alla Madonna Sistina, alla Visione di Ezechiele, al Leone X, al loro livello come al livello proprio che avrebbe dovuto essere dell'arte di Raffaello nell'ultimo quinquennio.

E, in conclusione, anche dopo le esperienze di grande narrazione

della Stanza di Eliodoro, dopo l'assimilazione usque ad licitum del michelangiolismo, dopo il suo avvicinamento profondo al luminismo veneto, si hanno pur sempre opere di un raffaellismo al mille per mille, nelle quali le suggestioni da Michelangiolo o dai veneti sono pressoché incoglibili; come la Madonna Sistina e la Madonna della Seggiola, e quest'ultima soprattutto, che è ancora impostata su quella inserzione ellittica di figura a figura, in una plasticità serrata per cui il bambino si colloca entro lo spazio vivo della figura della madre, in accostamenti di colore franchi ed elementari, in una straordinaria fermezza di sguardi, in una eccezionale euforia di tipi fisici, in una espressione di affettività primordiale figura a figura, in una immensa soddisfazione di apparizione delle figure a noi. È la più bella delle Muse del Parnaso che è qui Madonna; il più bello degli amorini della Galatea che è qui il piccolo Gesù; e non travestiti, beninteso, ma portati dal loro stesso apparire in connessione diversa ad esprimere tutt'un altro mito, a entrar nella sfera di un'altra *religio*, sentimentalmente assai più approfondita e più alta.

Ed ecco le antinomie storiche che sembrano addensarsi sul capo di Raffaello: naturalismo classico e trascendentalismo cristiano, paganesimo e sacralismo cattolico, aristocrazia ecclesiastica e popolarismo, perché nessun artista ha parlato al popolo quanto lui. Ma in realtà queste antinomie sono abbinamenti di parole nostre, sulle carte nostre, non sono tendenze contrastanti nello spirito di Raffaello. Egli più semplicemente ha attinto ad un piano più profondo, piú vicino alle sorgenti stesse della vita, che è, sí, un dispiegarsi mirabile armonicamente razionale di energie fisiche, ma la cui Ragione suprema, il cui Primo Motore, si sente all'infuori e al di sopra della natura stessa. E la grande forza del Cristianesimo era stata di aver dato un ponte effettivo ed affettivo, in un tempo onnipresente, tra Dio creatore ed il mondo, e nel mondo l'uomo, l'anima umana. Lo stesso culto di Maria supera la definizione posta dal Concilio di Efeso, diviene il ringraziamento dell'uomo a Dio per il miracolo ineffabile della maternità.

Quanto di questa religiosità dell'alto Rinascimento era nata nelle veglie dei dotti e quanto di essa era fiorita nell'anima del popolo? E vien poi da chiederci quanto nell'anima del popolo era penetrato nei secoli dell'antico stoicismo che aveva posto, in termini sempre più accessibili, il concetto di anima razionale del mondo che dà vita e individualità e bellezza a tutte le creature, di un fato che non è oscuro arbitrio degli Dei, ma la somma operante ed armonica delle ragioni delle cose, destino a cui l'uomo deve adeguarsi con animo sereno, col massimo impegno della sua mente e della sua volontà, perché esso è la « convenienza » stessa della natura tutta nella sua vita e nel suo travaglio perenne. E nello stesso stoicismo quanto era stato tradizione di pensiero dotto, ramificata e capillarizzatasi giù giù per secoli sino alle persone di pochissimi libri, e quanto eticità ancestrale, le cui origini si perdono nella formazione prima delle genti greche ed italiche, nella loro stessa struttura di vita? Di certo in molte pagine dell'imperatore filosofo Marco Aurelio sembra di risentir la voce della saggezza operosa, della tenace pazienza dei popolani italiani.

E così per l'arte classica, soprattutto del naturalismo del quarto secolo, che è, sì, prodotto di civiltà squisitamente ellenica, in un dato momento della storia greca e della techne greca, ma che deve la sua enorme diffusione, la sua eco quasi direi ovunque per secoli nel vastissimo mondo romano al fatto che quegli scultori, e soprattutto Prassitele, avevano colto in modo incomparabile un tipo fisico diffuso tra greci ed italici, arduo a definirsi appunto perché

connaturato nel nostro popolo, quasi i caratteri medi etnici di esso portati al massimo di equilibrio fisico, di euormonicità, di possibilità di suggestione edonistica. Cogliere questo tipo di bellezza, risentirlo nella sua genesi naturale, nel metro che ha in sé, attenuarne l'accentuazione edonistica, immetterlo in una mitologia di maggiore e nuovo impegno morale. Anche il classicismo di Raffaello insomma si radicava profondamente nella storia italica, quasi direi nella sua *naturalis historia*. Per questa sua profondissima italianità Raffaello è pittore popolare.

E l'aristocrazia italiana e la autocrazia papale l'han cercato e utilizzato — come dicono i nostri marxisti — non perché esse volessero o potessero instaurare nella travagliatissima Europa un liberalismo secondo virtù di natura, ché eran troppe tradizioni di odii, troppe incrostazioni di interessi, troppi incoercibili contrasti di potenza, sì che, nonostante la glorificazione di Averroè e di Savonarola nella Stanza della Segnatura, in Spagna e in Sicilia si bruciavano in quegli anni allegramente gli eretici e ovunque proseguiva imperterrita la vendita dei benefici ecclesiastici e delle indulgenze, e tutta la politica della Chiesa era una serrata lotta diplomatica e militare che non conosceva né tregue né stabilità di fronti; ma perché la visione di Raffaello era un grande saluto di bontà, di dignità, di pace; era, appunto, per i dominanti l'Italia, evasione dalle continue asprezze della loro difficile vita, era, forse, per Giulio II il sogno di riposo del vecchio lottatore, cui il destino non aveva concesso mai tregua.

1-2. Disegni per l'Incoronazione di S. Nicola da Tolentino. L'Incoronazione di S. Nicola da Tolentino fu la prima opera documentata di Raffaello, commessa a lui e ad Evangelista di Pian di Meleto — famulus di suo padre — il 10 dicembre 1500. Rovinatissima, ne furon salvati solo due frammenti, oggi nelle pinacoteche di Napoli e di Brescia. Ma, più che da essi, è da questi due disegni che possiamo avere un'idea dell'arte di Raffaello nella sua primissima giovinezza, quando egli era entrato appena nella bottega del Perugino; è il suo un peruginismo fedele, ma di una nuova sua sottigliezza, gli atteggiamenti più agili, di una cadenza melodica, sì, ma più viva che nel suo maestro. Su una faccia del foglio è il disegno per l'intera composizione; la figura del Padre Eterno è studiata facendo posare un coetaneo imberbe, colla sola maglia, nell'atto di regger tra le mani la corona. Sul verso lo stesso modello è ristudiato, in farsetto e berretto, con acutezza ritrattistica toccante in una bellissima e sicurissima impostazione di luce mite e direzionale. – Lilla, Museo Wicar, 474, 475, a lapis nero.

3-6. Disegni per l'Incoronazione della Vergine. L'Incoronazione della Vergine della Pinacoteca Vaticana è l'opera maggiore della prima giovinezza di Raffaello, verso il 1503, di un peruginismo evidente e con rapporti strettissimi appunto con le opere di Perugino di quegli anni. Il dipinto è diviso in due ordini; in basso gli Apostoli intorno al sarcofago vuoto e fiorito, in alto Gesù che impone la corona a Maria ed il coro degli angeli musicanti. I disegni che qui riproduciamo sono per il primo angelo da sinistra ed il primo da destra; il primo sembra ritratto idealizzato di giovinetto, nel secondo è una pacata dolcezza e quasi si penserebbe che Raffaello avesse fatto posare una fanciulla, se altri schizzi non correggessero tale impressione. Nella predella le scene dell'Annunciazione, della Adorazione dei Magi e della Presentazione al Tempio sono evidenti derivazioni dalla Pala di S. Maria Nuova di Fano del Perugino, ma Raffaello sa già essere più chiaro e più melodico del suo maestro, e migliore architetto. Nella Annunciazione, di cui riproduciamo il disegno seguito fedelmente, è già un ordine e una profondità spaziale di grande serenità; nello schizzo per la Presentazione al Tempio, di una giustezza eccellente, il tratto rado, obliquo delle ombre che si arresta alle linee di contorno è, va notato, ancora di prassi peruginesca, benché di mediata derivazione fiorentina. – tav. 3, Lilla, Museo Wicar 461, a matita nera lumeggiato in bianco - tav. 4, Londra, British Museum Pp. 1-67, a punta d'argento - tav. 5, Parigi, Louvre 3860, penna e acquarello con traccia di preparazione a stile - tav. 6, Oxford, Ashmolean 513, a penna.

7. Ritratto di giovinetto. Reca la scritta settecentesca *Ritratto di se medesimo quando giovane* e quale autoritratto è stato pubblicato anche in monografie recenti. Ma il giovinetto ritrattato sembra intorno ai quindici anni e non ha somiglianza stretta con l'effige che Raffaello ha dato di se stesso intorno ai 27 anni nella Scuola d'Atene, ove ha iridi più scure, naso più lungo e lievemente inselato. Lo stile ci porta intorno al 1503, dopo l'Incoronazione vaticana. Comunque disegno di altissima qualità e già di una incomparabile sicurezza ritrattistica. – Oxford, Ashmolean Museum, 515, a lapis nero.

8. Testa di donna. Corrisponde puntualmente alla quarta figura delle compagne di Maria nel Matrimonio della Vergine (1504); ma ha maggiori valori di carattere, maggiore determinazione di sguardo e di espressione di quanto poi avrà la testa dipinta nella pur mirabile tavola di Brera, perché nel dipinto l'artista ventunenne ha trattenuto la sua visione della figura umana sul piano di un peruginismo lievemente primitivizzato, in una melodicità purissima, quasi da voce bianca. – Oxford, Ashmolean 514 R, a lapis nero.

9. Testa virile. È stato pensato (Fischel) che sia per le figure virili del Matrimonio della Vergine; e realmente la somiglianza con la testa del secondo dei compagni di S. Giuseppe è notevole; in tal caso dal disegno al dipinto il processo

di riduzione dei tratti caratteristici sarebbe stato ancora maggiore che nel disegno precedente (tav. 8). A. Venturi lo ritiene alquanto posteriore. Si è pur sempre nell'ambito di un peruginismo approfondito ed esplorato in quei valori di caratterizzazione umana che il Perugino non ignorava, ma attenuava nel suo melodismo incessante. – Londra, British Museum 1859-9-19-619, a lapis nero.

10. Testa di Madonna. Questo purissimo disegno non sembra essere stato utilizzato puntualmente da Raffaello per alcuna delle sue Madonne. Le somiglianze maggiori per tipo facciale, stile di ombreggiatura, risultanze di taglio della figura sono con la Madonna di Terranuova e con la Madonna del Granduca; comunque poco dopo (sono così serrati i tempi nell'attività giovanile di Raffaello!) il Matrimonio della Vergine. – Londra, British Museum, 1895-9-15-61, a punta d'argento.

11. Madonna col bambino. Non si ha dipinto per il quale questo disegno possa dirsi preparazione testuale; è vicinissimo per la stessa misura di idealizzazione della madre alla Madonna Connestabile dell'Ermitage, per la positura del corpo del bambino alla Madonna Ansidei; ma questa sembra nata da una esecuzione a più riprese e la data che vi si legge (MDVI) può essere posteriore di qualche semestre all'ideazione del gruppo centrale. – Vienna, Albertina 49, a lapis nero.

12-13. Disegni per il S. Giorgio. Due volte a breve distanza di tempo, Raffaello dipinse S. Giorgio che uccide il Drago, con variazioni sottili e importanti; i dipinti sono uno al Louvre e l'altro alla National Gallery di Washington; entrambi i disegni per essi sono agli Uffizi. La leggenda del Santo Cavaliere richiamava nel modo più appropriato il motivo antico e affascinante del guerriero sul cavallo impennato; Leonardo aveva insistito su tale motivo per quasi trenta anni, dalla Adorazione degli Uffizi agli studi per il Monumento Trivulzio, nonché, a fondo, nella Battaglia di Anghiari, il cui cartone Raffaello ben conosceva (tav. 27). Ed una suggestione leonardesca sembra qui innegabile, anche se più dall'Adorazione e da altri disegni che dal cartone della Battaglia; nella tavoletta del Louvre (tav. 12) è meno sentita la belluinità del destriero, minore è l'impeto del gruppo, l'immagine è risolta sul piano di una melodicità incantata e purissima; la tavoletta di Washington (tav. 13) dà un maggior senso dinamico, appare nella principessa pressoché uguale la testa mirabile della S. Caterina di Londra. Probabilmente è questa di Washington del principio del 1506, l'altra di Parigi di un anno o poco più precedente. – tav. 12, Uffizi 430 E - tav. 13, Uffizi 429 E, a penna.

14. Ercole lotta con tre centauri. Benché giunto a Firenze in anni in cui - può dirsi - i fiorentini creavano un nuovo mondo artistico, Raffaello guardò assai anche i maestri delle generazioni precedenti. E questo disegno si potrebbe definire un omaggio a Antonio del Pollaiuolo, tanti sono in esso gli elementi pollaioleschi, e approfonditi in quella visione di acuto dinamismo di cui il Pollaiuolo doveva apparire il piú recente ed esplicito maestro; sembra tuttavia di scorgere anche elementi provenienti dalla cultura classica di Bertoldo. Per energia di tratto nelle figure umane, per la veloce giustezza del corpo equino in primo piano e per la composizione stessa così conchiusa, ritmata e felice, è questo tra i disegni più belli di Raffaello. Dei primi tempi del suo soggiorno fiorentino. – Firenze, Uffizi, 1476, a penna.

15. S. Paolo. Anche questo disegno è un interessante documento dello studio della scultura fiorentina condotto da Raffaello nel suo soggiorno dal 1504 al 1508. Qui indubbiamente è presente al giovane umbro il S. Giorgio di Donatello, ma egli ne ridisegna la figura a corpo nudo, secondo l'uso e l'indagine dei maestri fiorentini del secondo Quattrocento (Leonardo). La mano sinistra è posata sull'elsa di una spada e la destra regge un libro; Raffaello pensa cioè ad utilizzare la figura per un S. Paolo. – Oxford, Ashmolean Museum 522, a penna.

16. Gruppo di guerrieri. In questo gruppo di quattro guerrieri quello centrale ricorda ancora il S. Giorgio di Donatello, quello di destra già riecheggia il David di Michelangiolo. – Oxford, Ashmolean 523, a penna.

17. Lotta tra un cavaliere e due soldati. È spontaneo l'avvicinamento di questo fo-

glio a quello riprodotto a tav. 14; ma nel frattempo è intervenuta una maggior conoscenza di disegni di Leonardo, come quelli di atti e moti di operai al lavoro (Windsor 12644-46) e, soprattutto, di guerrieri per la Battaglia di Anghiari (Venezia 515 r), derivando da essi maggior torsione e allungamento dei nudi virili. – Venezia, Accademia, a penna.

18. Ritratto di giovane donna. Raffaello vide a Firenze la Gioconda e da essa ebbe la suggestione del ritratto a tre quarti sin sotto la vita, e quindi con le mani, su sfondo di paesaggio, in una luce di aperto. Tale tipo di ritratto era già nell'arte fiamminga, nella Ginevra Benci dello stesso Leonardo (circa 1480), più tardi nel Francesco delle Opere di Pietro Perugino agli Uffizi; ma la Gioconda riproponeva il tema con nuova intensità e Raffaello la seguì in questo disegno anche per il parapetto e le colonne, come di loggia, dando però al paesaggio minor sviluppo in basso. Da questo disegno non provenne la Maddalena Doni di Pitti, mirabile dipinto ma interpretazione di un modello assai diverso; semmai il ritratto 271 della Galleria Borghese, nel quale l'opera di Raffaello fu scoperta, sotto grevi ridipinture, da Roberto Longhi; in esso sono quasi identici gli elementi di architettura e la posizione della testa; lo stesso liocorno potrebbe essere stato inserito durante l'esecuzione. – Parigi, Louvre, 3.882, a penna.

19. Leda, da Leonardo. Negli anni del suo secondo soggiorno fiorentino (1500-1506) Leonardo aveva studiato, in pose diverse, il soggetto di Leda col cigno e i gemelli che nascono dalle mitiche uova ed aveva eseguito un dipinto passato ai Re di Francia e oggi perduto, dal quale derivarono copie e imitazioni numerose, alcune eccellenti — tema affascinante per i nuovi significati di naturalismo integrale (il cigno fecondante, l'uovo da cui nascono i figli etc.) e che avviava ad una franca derivazione da forme classiche (Prassitele, Afrodite Cnidia). Raffaello ne trasse con fedeltà questo disegno squisito e deciso, documento anch'esso della sua familiarità con l'opera di Leonardo. – Windsor, R. Libr. 12759, a penna.

20. Battaglia di nudi. Alcuni disegni di Raffaello — fra cui questo è il più importante — riecheggiano il cartone della Battaglia di Cascina di Michelangiolo (1504-1505); non sembra però che Raffaello abbia potuto ritrarre con agio da quella ammiratissima pagina di atletica a nudo, ché le rispondenze sono di diseguale esattezza. Ma l'impressione fu vivacissima e si approfondì in progresso di tempo e con la conoscenza, di lì a pochi anni, degli affreschi della Sistina. – Londra, British Museum 1859-9-15-624, a penna.

21-23. Disegni per gruppi di Madonna e Bambino. Questi disegni, databili al 1505 o tutt'al più al 1506, sono fra i più briosi e spigliati di Raffaello; si sente che egli ha avuto modo di studiare i disegni di Leonardo e soprattutto, si noti, quelli di più di vent'anni prima, come il gruppo della cosiddetta « Madonna del Gatto ». Da Leonardo gli proviene questo gusto di cercare e ricercare le forme a tratti che quasi si correggono rincorrendosi sul foglio, entro un andamento tendenzialmente ellittico, questa vivacità dei moti dei putti, questo modo lievissimo e deciso di toccarne il volto con piccoli affettuosissimi tratti. Di questi tre disegni il primo (tav. 21) nel gruppo con la figura di S. Giovannino accenna ad una composizione piramidale che si era affacciata in Leonardo già nel foglio di Windsor 12276, databile intorno al 1478; il secondo ed il terzo sviluppano il motivo del Bambino di traverso sulle ginocchia della Madonna, come Leonardo aveva posto sin dall'« Adorazione » per far partecipare più sensibilmente il Bambino alla scena, e si aggiunge anche l'impressione che Raffaello deve avere avuto dal tondo di Michelangiolo oggi alla Royal Academy di Londra e che era di Taddeo Taddei, suo amico. Nel primo di questi disegni è già accennata la composizione della « Madonna del Prato » di Vienna, datata « MDVI »; nel terzo – gruppo a sinistra – è in controparte, con felicità che ben di poco cede alla esecuzione pittorica, la composizione della Madonna Bridgewater, però, nel disegno, mirando ad una immagine di maggior larghezza ed imponenza. – tav. 21, Vienna, Albertina 50 - tav. 22, Londra, British Museum vol. 64 L 36, a penna - tav. 23, Firenze, Uffizi 496 E, a penna.

24. Gesù Bambino. È seguito assai da presso nella Belle Jardinière, datata « MDVII »;

va correlato cogli schizzi qui riprodotti a tavole 22 e 23, nonché coi putti disegnati a destra della Santa Caterina, qui alla tav. 25. In questo foglio si coglie la fase in cui la traccia disegnativa si è addensata plasticamente, senza aver ancora avuto dall'esecuzione pittorica la solida e continua luminosità che sarà del dipinto; i raggiungimenti più preziosi di questo, come l'occhio grande estasiato, il modellato tra il braccio destro ed il petto, sono nella mente di Raffaello, ma non ancora in questo foglio; come meno bella e tale da sembrare un po' ricercata è la linea dell'anca in cui è ancora un ricordo dalla Leda di Leonardo. – cfr. tav. 19. – Oxford, Ashmolean 521, a penna.

25. Testa per la Santa Caterina e cinque amorini. Purissima la testa per la S. Caterina alla National Gallery di Londra databile intorno al 1507. Tra i puttini, con ali da eroti, non riscontrabili testualmente in dipinti, il primo a destra della testa è assai simile al Gesù Bambino della Belle Jardinière. – Oxford, Ashmolean 536, a penna.

26. Santa Caterina. Cartone per il dipinto della National Gallery di Londra, seguito fedelmente nel dipinto, ma con l'aggiunta del paesaggio ed un maggiore sviluppo della figura in basso. Nel disegno precedente (tav. 25) è forse maggior decisione che qui nei tratti del volto e nell'espressione degli occhi; lievi differenze di visione poi risolte stupendamente nel dipinto. – Parigi, Louvre 3871, matita nera rialzata di biacca.

27. Due figure per S. Severo e ricordo della Battaglia di Anghiari. La figura di giovane assomiglia assai alle teste di S. Placido e di S. Benedetto nell'affresco in S. Severo a Perugia; è probabile però che fosse per una terza figura di santo giovanile e cioè per quella, quasi completamente distrutta nella testa, di S. Giovanni all'estremità destra dell'affresco; per il S. Giovanni infatti sono testuali i due disegni di mani, la sinistra distesa ed appoggiata, la destra che regge il libro. L'altra testa, quasi senile, a naso aquilino potrebbe essere per il S. Mauro, così malconcio dalle ridipinture. Nell'affresco perugino appare quell'idea della esedra celeste di santi che Raffaello aveva potuto vedere nel Giudizio Finale di Fra' Bartolomeo e che avrà poi sviluppo nella Disputa del Sacramento; la datazione dell'affresco e la stessa autenticità della scritta con la data MDV sono discusse, comunque non è da allontanarsi troppo da quell'anno. Nella testa del giovane santo è una luminosità, una definizione così caratteristica dei tratti, pur nell'impressionante purezza fisica, che fanno di questo uno dei disegni più importanti di Raffaello ed uno di quelli in cui la visione di lui sembra maggiormente realizzarsi nella semplice dicromia del bianco e nero. Nell'angolo superiore sinistro schizzo di battaglia, vicino ricordo del cartone per la Battaglia di Anghiari di Leonardo (1504) e dei disegni per essa, come ricordo da Leonardo è il profilo del S. Mauro. – Oxford, Ashmolean 535, punta d'argento.

28-33. Disegni per la Deposizione Borghese. La Deposizione della Galleria Borghese dipinta nel 1507 per Atalanta Baglioni, nonostante la sua esecuzione stupenda, non è tra le opere di Raffaello che abbiano destato maggiori entusiasmi di pubblico e di critici; in realtà mentre la scena vuol dare un senso di tragicità impetuosa, di sforzo fisico e psichico spasmodico, le singole figure sono di una bellezza ferma e paradigmatica, che contraddice tale esigenza. Il ventiquattrenne maestro ha voluto, quasi diremmo ha dovuto esperimentare le sue possibilità di allinearsi con Leonardo e con Michelangiolo nella loro programmatica patetica, ma non aveva né le capacità fisionomiche — vera anatomia dei sentimenti umani — del primo, né la visionarietà drammatica del secondo. Comunque fu questa in un certo senso una delle esperienze più insistite e di maggiore impegno della sua vita di artista; numerosi i disegni, una attenzione straordinaria di ricerca in ogni gruppo e figura. Dei 16 disegni riconnessi dal Fischel al dipinto Borghese qui ne riproduciamo 5, che danno fasi distinte e più o meno succedentisi nell'ideazione dell'opera. Nel disegno a tav. 28 è il « Pianto del Cristo », le Marie e gli Apostoli intorno al Cadavere di Gesù, posato a terra, le spalle sostenute pietosamente dallo stesso corpo della Madre semisvenuta — una misura di scena che ricorda, sia pure con una maggiore costante vibrazione drammatica, il « Compianto su Cristo morto » del Perugino alle Gallerie di Firenze. Subentra la

idea di risolvere il tema in un « Trasporto del Cristo » (tav. 29); esempio di alta energia in tal senso gli è stata l'incisione della « Deposizione nel sepolcro » del Mantegna; da essa l'accentuare lo sforzo del corpo del portatore alle spalle del Cristo; si raccorcia però e diminuisce di importanza il gruppo delle Marie che accedono da destra. A questo gruppo invece già nel disegno di Oxford Raffaello aveva dato notevole sviluppo e l'aveva rieseguito in foglio a sé (tav. 30), ma con scarso vigore drammatico. Per portarlo ad una pateticità accordata a quella del gruppo di sinistra e ad una disposizione di figure in qualche misura contrappesata ad esso, Raffaello studia il motivo di Maria svenuta sorretta dalle pie donne (tav. 32), in un primo momento con le due figure più evidenti studiate a scheletro (tav. 31), e gli sovviene dal tondo Doni di Michelangiolo la figura della donna inginocchiata in una complessa torsione del corpo che sorregge con le mani protese il busto di Maria. Nel dipinto il gruppo delle donne arretra rispetto al gruppo del Cristo benché le figure non ne risultino più basse. E, soprattutto, si impone una tarsia sonora di vaste e continue rispondenze cromatiche, che unifica i motivi così laboriosamente formulati. Per la predella, ora al Vaticano coi tre tondi monocromi e nitidissimi delle Virtù Teologali, assai bello il disegno per la Carità (tav. 33). – tav. 28, Oxford, Ashmolean 592, a penna - tav. 29, Londra, British Museum 1855-2-14-9, a penna - tav. 30, British Museum 1895-9-15-636, a penna - tav. 31, British Museum 1895-9-15-617, a penna - tav. 32, British Museum 1895-9-15-616, a penna - tav. 33, Vienna, Albertina 51, a penna.

34. Studio dal S. Matteo di Michelangiolo. Questo disegno è sul verso di quello da noi riprodotto a tav. 30 ed appartiene di certo allo stesso periodo, ma non è stato impiegato testualmente né nella Deposizione Borghese, né nei disegni preparatori. Il suo interesse è soprattutto nel fatto che esso deriva strettamente dal S. Matteo di Michelangiolo (1503). I disegni da Michelangiolo in questo periodo non possono dirsi estremamente felici; e ancor meno di questo lo è quello dal David che non si riproduce; comunque sono assai importanti per la storia della cultura di Raffaello. – Londra, British Museum 1855-2-14, a penna.

35-36. Disegni per il Massacro degli Innocenti. Tre disegni ci sono giunti per questa composizione che fu incisa da Marcantonio Raimondi. Risalgono al periodo della Stanza della Segnatura (v. appresso); dalla volta di essa riecheggiano momenti del Giudizio di Salomone ed è ancora vicino il ricordo della Battaglia di Cascina di Michelangiolo. Tralasciando il disegno del British Museum, troppo ripassato, riproduciamo le due sanguigne di Windsor (tav. 35) e della Albertina (tav. 36): la seconda completa la prima soprattutto per la figura della madre che tenta di fuggire al manigoldo; nella sanguigna di Windsor questa figura è appena tracciata, in quella di Vienna è studiata ripetutamente nel suo assieme, nella positura del corpo dalla vita alle gambe e nella bellissima testa. Anche la figura del manigoldo è ridisegnata più libera e più energica. – tav. 35, Windsor, R. Libr. 12793 r, a sanguigna - tav. 36, Vienna, Albertina 63, a sanguigna.

Disegni per la Stanza della Segnatura

La Stanza della Segnatura in Vaticano fu la prima opera di Raffaello a Roma, di grandissimo impegno di ideazione e di esecuzione: fu iniziata nel secondo semestre del '508 e nelle volte delle due finestre sono le scritte con la data 1511.

37. La Teologia. Nella volta, dalla quale ovviamente il lavoro ebbe inizio, sono in quattro tondi le allegorie della Teologia, della Giustizia, della Filosofia e della Poesia e — più in basso — le figurazioni di esempi emblematici di queste quattro fondamentali attività umane e cioè: Adamo ed Eva, il Giudizio di Salomone, il Primo Moto e Apollo e Marsia. Questo disegno è una prima idea per la Teologia, figura profetica e avventata, dallo sguardo intenso e lontano, cercata con tratto rapidissimo, cui è subentrata poi, con variazioni numerose ed importanti, la figura quasi direi aulica della volta dipinta. – Oxford, Ashmolean 554, a penna.

38. L'Astronomia. Così generalmente è chiamata l'allegoria che nella volta della Stanza della Segnatura è in corrispondenza della Filosofia (causarum cogni-

tio) e della Scuola di Atene. Ma piuttosto, più sottilmente e difficilmente, vuol significare il Primo Moto, il principio divino della serie causale — lo spirito che imprime il moto alla macchina del mondo, che nel disegno è concretato in un astrolabio, nell'affresco nella sfera celeste. – Vienna, Albertina 63, a penna.

39-45. Disegni per la Disputa del Sacramento. Il tema di questo affresco, prima opera di Raffaello a Roma, è in realtà la glorificazione della Teologia Cristiana, la comprensione stessa della verità superna della SS. Trinità e del miracolo della consacrazione dell'Ostia; perciò ad esso corrisponde nella volta la figura allegorica della Teologia « Divinarum rerum notitia ». L'ideazione e l'esecuzione furono per Raffaello di grandissimo impegno e laboriosissime: la chiarezza della composizione quale noi vediamo (il coro angelico e al mezzo di esso Dio Padre; il coro dei Santi e al mezzo Maria, Gesù e Giovanni Battista — la Deesis di antica tradizione —; in basso, a terra, la folla dei teologi) fu raggiunta solo lentamente con studi successivi, complesso percorso di cui diamo qui alcuni momenti. Il primo (tav. 39), a pennello con lumeggiature in biacca su preparazione a stile; la visione è ancora distante da quella realizzata, Raffaello pensa ad un recinto architettonico in cui sono raccolti i sacri dottori, ai quali dall'alto appaiono i cori celesti, additati dalla figura femminile simbolica sulla sinistra — quasi Beatrice dantesca — con gesto tipicamente leonardesco della mano destra. Nel secondo disegno di ugual tecnica (tav. 40) il coro di Gesù e i Santi è su due ordini; ad esso si accompagna per taglio della scena il disegno del Museo Condé che diamo per terzo (tav. 41), gruppi di Teologi per la parte sinistra dell'affresco già con caratterizzazioni importanti di atteggiamenti e di tipi. Quando Raffaello disegna a penna e pennello il foglio del British Museum (tav. 42), che riguarda solo (e non tutta) la parte sinistra inferiore, ha evidentemente disteso la composizione più in largo ed ha cominciato a porsi più da vicino il problema di come raggruppare in episodi scenici il grande affresco. Si hanno poi momenti importanti nella caratterizzazione poetica o ritrattistica delle figure: diamo quali esempi il disegno agli Uffizi per Adamo (tav. 43) disegnato a nudo; Raffaello ne manterrà l'atteggiamento, il senso di una assorta pacatezza al termine ormai della giovinezza, mentre i tratti del volto qui melodici e giovanili cederanno a quelli classici, quasi di un Giove, nell'affresco. Come ritratto, quello del suo grande amico Bramante (tav. 44), rappresentato nell'affresco appoggiato alla balaustra di sinistra, di profilo con un libro aperto in atto di discutere, ritratto che si sente fedele e penetrante. Ed ancora il disegno per la figura di giovane appoggiato sulla balaustra di destra, a penna (tav. 45), di tratto energico, marcata illuminazione da sinistra (come voleva la stessa illuminazione della Stanza); in basso nel foglio sono di mano di Raffaello dieci versi di un sonetto petrarcheggiante che non è — invero — fra i migliori del dilettante poeta: *Fello pensier, che in ricercar t'afanni - de dare in preda el cor per più tua pace - non vedi tu gli effetti aspri e tenace - de cului che ne usurpa i più begli anni...* – tav. 39, Windsor, R. Libr. 12.732 - tav. 40, Oxford, Ashmolean, 542 - tav. 41, Chantilly, Museo Condé - tav. 42, Londra, British Museum, vol. 63, 1900-8-24-108 - tav. 43, Firenze, Uffizi, 541 E - tav. 44, Parigi, Louvre 3869, a punta d'argento - tav. 45, Montpellier.

46-49. Cartone per la Scuola d'Atene. Dirimpetto alla Disputa del Sacramento, cioè alla allegoria metastorica della teologia cristiana, è la Scuola d'Atene, il pensiero umano, la scienza classica, dalla filosofia alla matematica, all'astronomia. Nella Disputa erano molte le figure di Santi che dovevano seguire iconografie tradizionali o di teologi di cui era noto il volto; predominano ora effigi trasferite da contemporanei ad antichi; molte è impossibile oggi identificarle, ma è pur sempre chiaro che al massimo Platone Raffaello ha dato tratti che erano ricordo di quelli di Leonardo ed, anche, quel gesto della mano che indica il cielo così spesso ripetuto da Leonardo; ad Euclide ha dato con maggiore prossimità ritrattistica i tratti di Bramante ed ha aggiunto poi nell'esecuzione sul primo gradino la bellissima figura isolata e pensierosa di Michelangiolo (forse Eraclito). Così Raffaello riaffermava i valori del pensiero filosofico implicito nella visione artistica dei suoi grandi contemporanei. Se stesso ha posto, modestamente, penultima figura a destra. Del mirabile dipinto ci è giunto il car-

tone di ben m. 7,48 di larghezza; comprende solo la metà inferiore sin poco sopra le teste delle figure più alte; delle architetture si hanno quindi solo le traccie per quanto riguarda la parte inferiore, manca la grande basilica. Nel cartone le figure hanno una nitidezza di spicco e di contorni che verrà — e giustamente — alquanto attenuata nella grande coralità cromatica del dipinto, emerge di più l'attenzione estrema con cui le singole figure sono state viste, perseguite, definite, si affacciano maggiormente ricordi da Leonardo, come a sinistra il vecchio bianco e barbuto ed il filosofo che si reca la mano al petto e che poi avrà (quale Averroé) caratteri somatici orientali, figure queste suggeritegli dall'Adorazione degli Uffizi; tipicamente leonardesca la testa del giovane chino, primo nel gruppo di destra (tav. 49), e nella figura di Pitagora (tav. 48) è un hanchement simile a quello della Leda (tav. 19). E vedendo il cartone dell'Ambrosiana quasi direi che si presente sopra di esso la grande volta, mirabile omaggio all'architettura classica, che doveva apparire a Raffaello come la somma di tutta la sapienza e potenza e poeticità plastica del mondo antico; in certo senso l'architettura è anch'essa qui personaggio della allegoria, è il gesto dell'uomo del Rinascimento che si è creato, su scala vastissima, la sua degna dimora. – Milano, Ambrosiana, carboncino, matita nera e biacca.

50. Due figure. Non è testuale la relazione con dipinti. Sembrano comunque prime idee per l'Aristotile della Scuola d'Atene e per l'Apollo del Monte Parnaso. Quel che colpisce in questo disegno, è, oltre alla qualità altissima, la grande vicinanza stilistica, di gusto e vibrazione del segno, di abbreviatura disegnativa, di impostazione di figura con fogli di Leonardo di parecchi anni precedenti, come il 105r del British Museum,che è da collegarsi alla Adorazione degli Uffizi (1481), o il 106 della stessa raccolta. – Lilla, Museo Wicar 448, a penna.

51-52. Disegni per il Monte Parnaso. Terza delle grandi allegorie è la scena di Apollo fra le nove Muse e gruppi di poeti dall'antichità greca al Rinascimento stesso, sulla cima del Parnaso fra i lauri a lui sacri. L'affresco non ha — e lo stesso tema non lo esigeva — la grande eloquenza della Disputa e della Scuola d'Atene; ma una cadenza soave pervade la scena, atteggia ogni figura. Per la figura della musa Euterpe, la prima a sinistra di Apollo, è il disegno qui a tav. 51 di una grafia insistita e di una nitidezza preziosa. E riproduciamo il cartone per la testa della terza Musa alla destra di Apollo; è fra i disegni più belli di Raffaello per purezza di tipo fisico e raggiungimenti di modellato. – tav. 51, Vienna, Albertina 74, a penna - tav. 52, Londra, coll. Colville, lapis nero.

53. Disegno della testa di Giulio II. Nella parete della Stanza della Segnatura verso mezzogiorno l'affresco è nettamente diviso: nella lunetta le Virtù Cardinali e Teologali, nei due brevi tratti ai lati della finestra Triboniano che consegna le Pandette e Gregorio IX che approva le Decretali. A Gregorio IX è data la effige di Giulio II; ne riproduciamo il disegno, in mozzetta, di grande efficacia ritrattistica. Da questo ritratto derivarono — né il percorso è ben chiaro — i due degli Uffizi e di Pitti, dei quali il primo è stato tradizionalmente attribuito a Raffaello. – Chatsworth, Duca di Devonshire, a sanguigna.

54. Disegno per la Madonna di Foligno. La Madonna di Foligno della Pinacoteca Vaticana fu dipinta quale ex-voto per Sigismondo Conti morto nel febbraio del 1512 ed è da collocarsi cronologicamente assai dappresso a tale data, tante sono le analogie col Miracolo di Bolsena, appunto di quell'anno, per tipi fisici, modi di ombreggiatura, libera monumentalità della scena: lo sfondo assume importanza maggiore che nelle tavole sacre precedenti — vasto paesaggio che dai monti lontani e nubilosi giunge a onde di terreno sino al primo piano, dove è il gruppo dell'offerente e dei Santi, mentre il fulmine globulare che risparmiò miracolosamente il Conti, dà sfiorate di luci radenti sulle case della piccola città con un mobile pittoricismo che ha fatto pensare a collaborazione dei Dosso e che, piuttosto, è penetrante suggestione (non è chiaro per quale via) del paesaggio giorgionesco. Nella figura della Madonna è ancora vicinissimo il ricordo della Adorazione di Leonardo, su cui interviene, nel corpo del Bambino, il ricordo di atletismi infantili, così cari e insistiti, di Michelangiolo. Nel disegno però l'atteggiamento del bambino è più conte-

nuto e diverso, come anche la testa della Madre è meno china verso sinistra e meno partecipante al moto della scena: nell'esecuzione pittorica Raffaello ha cioè sottilmente intensificato i motivi patetici impliciti nel tema. – Londra, British Museum 1900-8-24-47, matita nera.

55. Madonna col Bambino e S. Giovannino. Questo disegno è seguito assai da vicino nella Madonna di Casa d'Alba, generalmente datata intorno al 1511. Lo si raffronti per la rapida ricerca di aggruppamento ai disegni qui a tav. 21-23; con la presenza della figura di S. Giovannino si fa più marcata la composizione a piramide del gruppo, più decisa l'iscrizione di esso nel cerchio della tavola, il quale dà, appunto, l'appoggio al rincorrersi circolare dei profili delle figure. Il campo del disegno è occupato quasi interamente dai corpi delle tre figure, come sarà, e ancor più, nella Madonna della Seggiola, mentre nel dipinto che ne deriva è dato al paesaggio spazio alquanto maggiore. — Lilla, Museo Wicar 456, a penna.

56. Guardia del Sepolcro. Da un gruppo piuttosto coerente di disegni dei quali è quanto mai probabile l'attribuzione a Raffaello, si desume che egli, poco prima della Stanza di Eliodoro, ha progettato una grande Resurrezione, di cui però non è cenno né nelle fonti né nei documenti. In questo disegno per uno dei soldati posti a guardia del Sepolcro sono magistralmente superate le difficoltà, volute, della posizione e dello scorcio; l'incidere della luce e la plastica del corpo sono viste in una assoluta simultaneità, sicché le membra si scaglionano, quasi diremmo, nei vari piani di luce. Il gusto del modellato, l'accentuazione della muscolatura, il senso stesso di improvviso nell'atteggiamento ricordano indubbiamente la poetica di Michelangiolo e lo stile dei suoi disegni dal '5 al '12. – Oxford, Ashmolean 559, a matita.

57. Mosè davanti al roveto ardente. È parte del cartone per la volta della stanza di Eliodoro (1512-1514); in condizioni mediocri, perché deteriorato e con ritocchi, ma sempre più leggibile che l'affresco vaticano crettato e in gran parte liso. La grandezza è un po' più del naturale. Questa figura di eroe pastore è di una tale intensità plastica, di un atteggiamento così naturale e così nobile, di un michelangiolismo così dominato e riportato al discorso profondamente illustrativo di tutta la volta, che non ci sembra sia da perdurare nell'attribuzione di essa al Marcillat, affacciata, senza insistenza, da A. Venturi. – Napoli, Pinacoteca, a matita, acquarello e biacca.

58. Figura di donna inginocchiata. Studio per la figura di donna in primo piano a circa un terzo da sinistra, caduta in ginocchio per il terrore del sacrilegio perpetrato da Eliodoro ed il Miracolo del Cavaliere Divino che lo abbatte. Nella torsione del corpo e nella avvitatura delle pieghe è un tendenziale manierismo, di probabilissima suggestione michelangiolesca (cfr. Louvre 110 v); ma non dimentichiamo che il Fischel vide una derivazione dalla Deposizione di Roger van der Weyden, allora a Ferrara. – Oxford, Ashmolean, 557r, a penna.

59. Frammento di cartone per la Cacciata di Eliodoro. Nel secondo libro dei Maccabei si narra che quando Eliodoro volle impadronirsi del tesoro del Tempio fu cacciato da un cavaliere miracoloso e da *due giovani pieni di vigore e splendidi per bellezza*, i quali lo flagellarono fin quasi a finirlo. Frammenti del cartone relativi alle due teste di queste figure sono conservati al Louvre, questa è per la testa che delle due appare più alta. - Parigi, Louvre 3.853, carboncino e lapis nero.

60. La Consegna delle Chiavi. Raffaello attese coi suoi allievi agli undici arazzi per la Cappella Sistina con storie di Gesú e degli Apostoli dal 1515 al 1518. Furono tessuti a Bruxelles; sette dei cartoni furono lì ritrovati più di cento anni dopo da Rubens e acquistati dal Re di Inghilterra; in alcuni di essi sono una narratività serena ed una vastità suggestiva di sfondi che si impongono. Questo disegno per la Consegna delle Chiavi è limpido luminoso in atteggiamenti nobili e decisi; le figure sono vestite — come Raffaello usò sin dai suoi primissimi anni — in abiti da lavoro e non ancora nei manti di eco classica che avranno nel cartone, come è qualche accenno ritrattistico che poi dileguerà. Disegno interessante soprattutto perché ci mostra come Raffaello in questo

primo studio dal vero, con una composizione così agevole, già intravvedesse la superiore familiarità che il gruppo degli Apostoli doveva avere nel cartone definitivo, la sua composizione calma, raccolta, intimamente articolata dirimpetto all'apparizione sacra del Cristo, le sue possibilità di accordo poetico col paesaggio. – Windsor, Royal Library 12751, matita nera.

61. Idea per la Trasfigurazione. È impostata con rigore geometrico: due cerchi uguali spostati verticalmente di una misura pari al raggio; il cerchio superiore contiene quasi interamente le figure di Gesù, Mosè ed Elia, il cerchio inferiore quelle dei tre Apostoli Pietro, Giacomo e Giovanni, caduti a terra per il gran timore della voce di Dio; limpide persistenze di ritmi lineari, conchiusi e rincorrenti, come si sono visti in altri suoi momenti eccellenti (cfr. tavv. 23, 55). Mal si vede come in questa prima idea potesse aggiungersi la guarigione del fanciullo lunatico, poi così ampiamente svolta nella metà inferiore della tavola vaticana. Stupenda la decisione degli atti e l'appoggio delle figure dei tre Apostoli al cerchio in cui si inseriscono. La Trasfigurazione fu l'ultima opera di Raffaello, dal 1518 alla morte, terminata dagli scolari. – Londra, British Museum 1858-11-13-31, a penna.

62. Studi di teste. Disegni per le teste e le mani degli Apostoli Pietro e Giovanni nella Trasfigurazione, seguiti quasi perfettamente nella esecuzione, anche per quel che è rapporto di posizione l'una all'altra. Il disegno è stato condotto su una traccia da spolvero a buchi e giustamente il Fischel sostiene che queste teste siano state riprese dal cartone generale e precisate nei tratti e nelle ombre come guida quanto più sicura possibile per l'esecuzione pittorica. La grande decisione di immagine, la sobria e definitissima caratterizzazione delle due teste, l'illuminazione energica e penetrante non lasciano dubbio che il disegno sia di mano di Raffaello. – Oxford, Ashmolean, 568, matita nera lumeggiata di biacca.

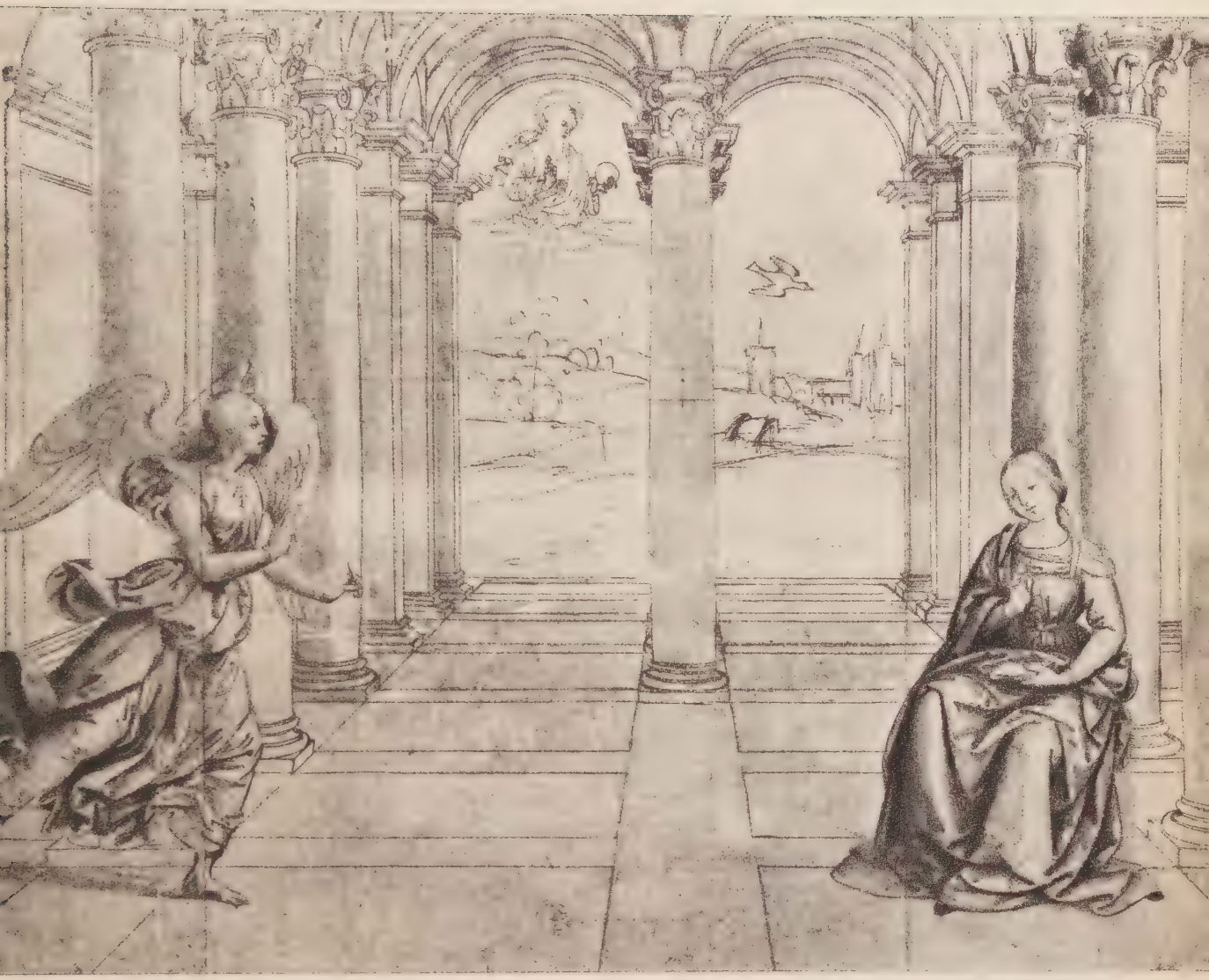
Nota Bibliografica e Avvertenza

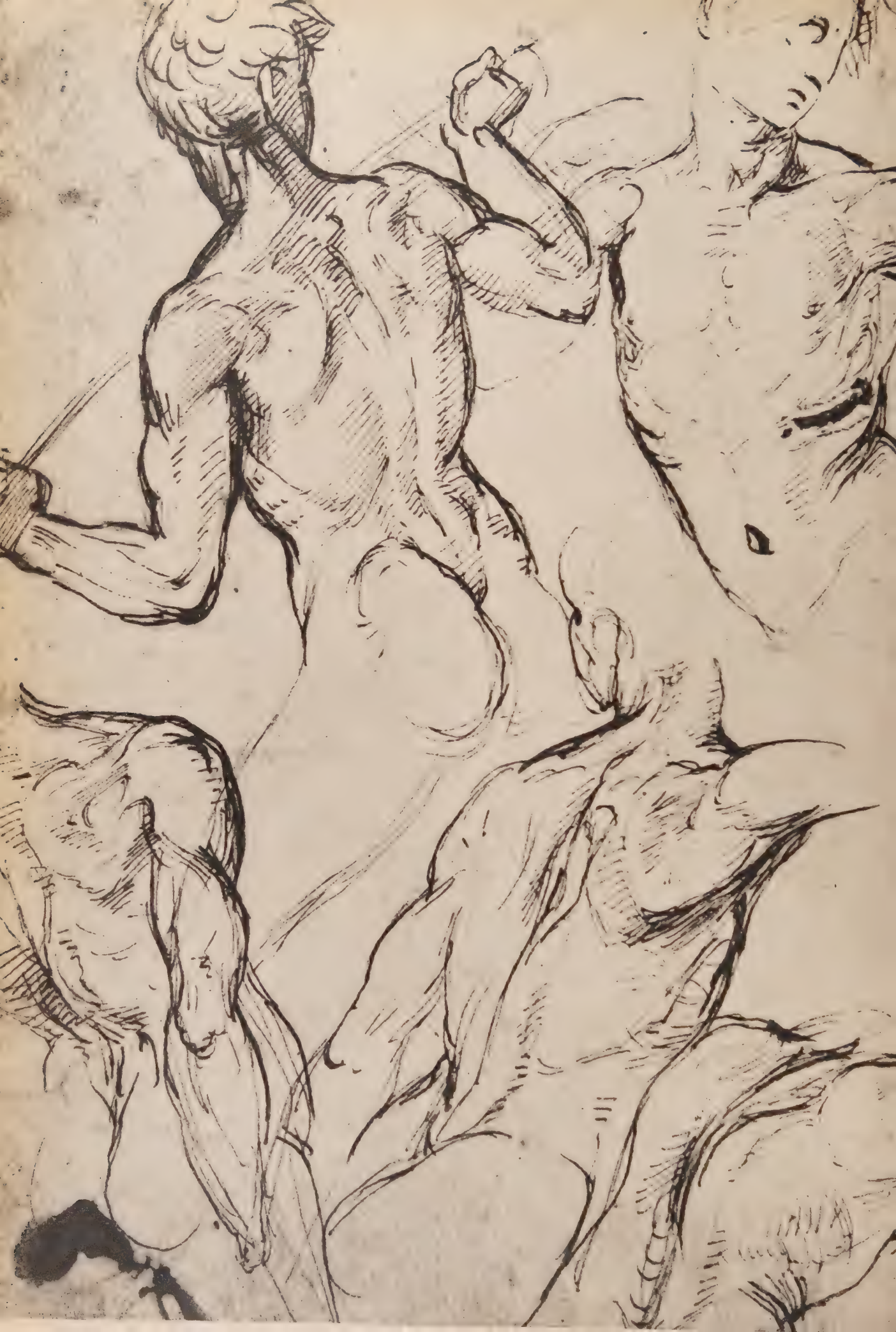
È indispensabile che i nostri lettori, per poter seguire i continui raffronti con i dipinti di R. che via via si pongono, abbiano sotto occhio una monografia, per quanto è possibile, completa, su di lui; fra le monografie italiane più accessibili quelle di S. Ortolani (Ist. It. Arti Graf. ed.) e di E. Camesasca (Rizzoli ed.), la prima con ricca bibliografia sino al 1942, la seconda con bibliografia sommaria sino al 1956.

Ci limitiamo quindi a segnalare pubblicazioni recenti o che trattano largamente dell'opera disegnativa di R.: fondamentale il grande corpus di O. Fischel, *R's Zeichnungen*, 1913-1941, purtroppo pubblicato solo fino ai disegni poco oltre il '512; altri risultati degli studi del Fischel in *Raphael's auxiliary Cartoons*, in « Burl. Mag. » 1937, p. 167 e nella monografia *R*, trad. inglese, London 1948. — A. Venturi, *Choix de 50 Dessins de R.S.*, Braun ed., 1927 — L. Beltrami, *Il cartone di R. S. per la Scuola d'Atene*, Alfieri e Lacroix 1920 — U. Middeldorf, *Raphael's Drawings*, New York 1945, recensito da A. Morgan, in « Art. Bull. » 1946 p. 205 — J. A. Richter, *A contribution to the undestanding of R.'s Art*, in « Gaz. d. B. Arts » 1945 p. 335 — C. L. Ragghianti, *Il percorso della Deposizione borghesiana di R.*, *in* « Belfagor » III, 1948 — Id., *La Deposizione di R.*, Milano 1949 — A. E. Popham, *R. and Michelangiolo, Selected Drawings from the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Phaidon 1954 — Fr. Hartt, *R. and G. Romano*, in « Art Bull. » 1944, II — Id., *Lignum Vitae in Medio Paradisi* etc., *ibid.* 1950, II e III — Id., *Giulio Romano*, New Haven 1956 — M. E. Putscher, *R. 's Sixtinische Madonna*, Tubingen 1955 — J. White-J. Shearman, *R. 's Tapestries and their Cartoons*, in « Art Bull. », Dec. 1958 — Per l'esegesi degli affreschi vaticani in rapporto alla storia e alla cultura della corte di Giulio II, l'identificazione dei personaggi etc. D. Redig De Campos, *R. e Michelangiolo*, Roma 1946 — Id., *Le Stanze di R.*, Roma 1957 (Del Turco ed.) — Inoltre i cataloghi delle grandi raccolte di disegni: H. Pluchart, *Musée Wicar*, Lilla 1889 — S. Colvin, *Drawings of the old Masters in the University Gall. and in the Libr. of Christ Church*, Oxford 1907 — A. Stix - L. Fröhlich-Bum, *Die Zeichn. der tosk. umbr. und röm. Schulen*, Wien 1932 — G. Rouchés, *Musée du Louvre, Les dessins de R.*, Paris 1938 — A. E. Popham e J. Wilde, *It. Drawings of the XV-XVI Cent. in the Collection . . . at Windsor Castle*, London 1949 — K. T. Parker, *Cat. of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum*, vol. II, *Ital. Schools*, Oxford 1956.

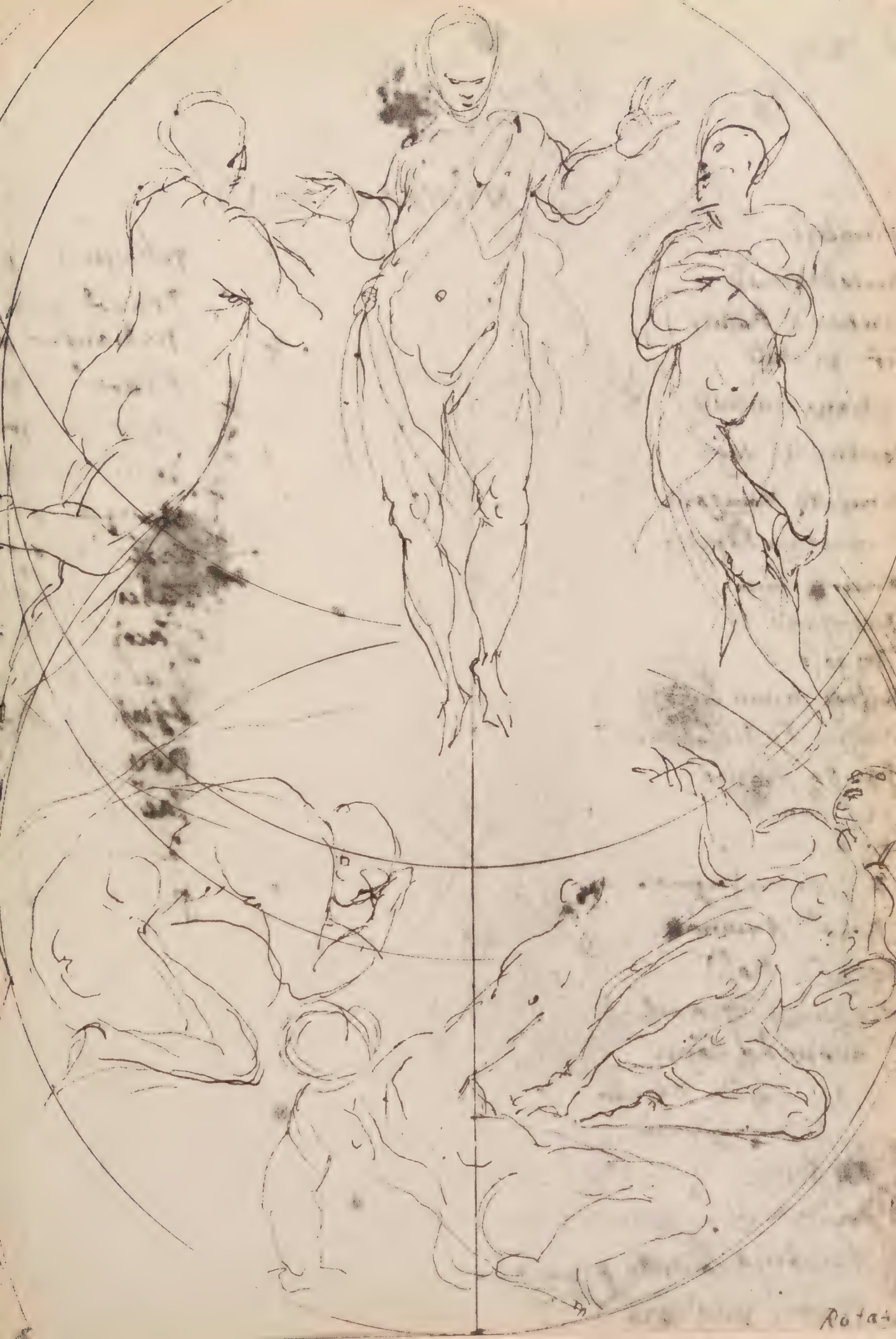
I disegni dell'Ashmolean, dell'Albertina, del Louvre sono indicati colle numerazioni dei Cataloghi Parker, Stix-Fröhlich Bum e Rouchés; quelli delle altre Collezioni coi relativi numeri inventariali.

TAVOLE





R.V.


Rotat

Finito di stampare nel marzo 1962 presso le Arti Grafiche Pezzini - Milano

Bound with the
DeTullio Process
Pat. App. For
504 DeKalb Ave., Brooklyn, N. Y.

WITHDRAWN FROM
COOPER UNION LIBRARY